

MEMORIALISTICĂ

AUTOFICȚIUNE VS. MEMORIALISTICĂ

Nicolae CREȚU*

Mots-clés: autobiographie, mémoires, autofiction, information, genèse, hybridation, narcissisme, postmodernisme.

A detecta „rădăcini” și seve autobiografice ale literaturii de ficțiune este una dintre componentele obișnuite ale criticii, de neevitat în general în câmpul cercetării literare. Și asta pentru că realmente nu există *poiein*/geneză și „facere” a operei (*fictio*) care să nu datoreze nimic biografiei autorului, experiențelor care i-au marcat existența, destinul, raporturilor identității sale umane și ale scrisului său cu lumea și timpul care le-au modelat într-un fel sau altul: punându-și întotdeauna o anumită amprentă asupra lor, fie ea și printr-un soi de cabrare în fața a ceea ce domina un atare context-sursă, generând impulsul și intenția originare, temele unei problematice și sensul unei reacții, detectabile – ambele – ca implicite creației, rezultatului care este opera. Intrarea *trăitului* (*le vécu*) propriu, al scriitorului, în interacțiune cu *imaginarul* său constituie, ca proces al cărui rod e captat în operă, obiectul unei analize aparte, de ordinul criticii genetice și al poieticii, totuși nu fără legătură cu poetica distinctă a textului. Ponderea „afluenților” și implicațiilor de sursă autobiografică poate fi de maximă importanță sau, dimpotrivă, redusă și chiar marginală, dar niciodată de ignorat pur și simplu. Mărturisite sau nu de către autor, sursele autobiografice nu-și diminuează rolul de agent declanșator al creației de univers ficțional, oricât de complex și, eventual, sofisticat ar fi travaliul de „developare” a imaginarului ieșit/crescut din asemenea germenii inițiali și adesea testul ultim, suprem, de pertință atât a analizei, cât și a interpretării rezidă într-o specială lectură în filigran făcută configurației lui diegetice și compoziționale, ca și dicțiunii stilistice, astfel încât conlucrarea și intermodelarea celor doi versanți („germenii” biografici și *intentio auctoris*, de o parte, de cealaltă, *fictio*/plăsmuire și *intentio operis*) să-și dezvăluie reliefurile unice, liniile de forță definitorii, revelatoare de sens al sublimării maieuticii de laborator într-o poetică irepetabilă.

Totuși, e limpede că, în receptarea operei, începând cu lectura însăși, stimulii și contextul autobiografic originar sunt acoperite, învăluite de „spectacolul” diegetic, de lumea ficțională a textului, amorsele care le-au generat și au condus la ele se retrag, se ascund în culisele *poiein*-ului, de unde nu răzbat decât adiacent, în mărturisiri și mărturii asupra genezei și/sau în cazul unor demersuri de „arheologie” a făcerii (cercetări de șantier al genezei și scrierii: proiecte, manuscrise, variante, eventual conjugate cu detectarea unor semne ale aceluiași proces în chiar configurația structură-textură-stil, proprie operei finite). Desigur, aceasta e situația frecventă, obișnuită, așa zice: clasică, a raportului în discuție. Așadar, cu excepția acelor cazuri, tot mai numeroase dinspre modernitate către (și în) postmodernitate, de voință auctorială a denudării autobiograficului din *fictio*, un proces în focalizarea căruia au concurat, convergent, deschiderea romanului către jurnal („autenticitatea”), eseu și metatext, ultimele decenii punând în evidență o marcată înclinare spre *autoficțiune*.

De fapt, instaurarea acesteia din urmă în prim-plan este consecința de sinteză a mai multor mutații produse deopotrivă în planul literarității, ca și, încă mai decisiv, în orizontul sociocultural al receptării. Postmodernismul a afectat grav, în profunzime, interesul și apetitul cititorului pentru *fictio*, prin marionetizarea personajelor, accentul mutându-se de pe

* Critic literar, profesor universitar dr., Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași.

verosimilitate și „iluzia vieții”, creație de caractere - „concurență stării civile” (așadar, de pe primatul unei *fictional world* credibile) pe denudarea procedeeelor, ipso facto trecerea în prim-plan a autorului-„păpușar”, o pierdere „compensată” prin performanțe de virtuozitate tehnică și artizanală (*point of view*, *mise en abyme*) și de inventivitate în materie de diegeză complicată, cu eșafodajele ei arborescent-baroce, simptomul corelativ cel mai notabil în privința stilului fiind minimalismul. Narcisista propulsare de sine a autorului-„păpușar”, cu tot cu sforile marionetelor sale, a coincis în timp cu o creștere a interesului public pentru lectura cărților non-fiction (biografii, de asemenea, dar mai cu seamă jurnale și memorialistică). În roman, jurnalul (fictiv sau autentic) pătrunsese de mult (înflorind în modernitate: „ionicul”), de aceea într-o atare conjunctură nu cvasi-diarismul, nici introspecția și monologul interior, nu ele au venit să dea replica potrivită, văzută ca revigoratoare, „devoalării” procedeeelor și marionetizării personajelor, ci tocmai narațiunea avându-l în miezul și prim-planul ei pe autorul însuși, indiferent dacă recurgând sau nu, pentru asta, la artificiul unei identități ficționalizate, atribuită personajului focalizant, în plus folosit și ca narator (*ego*), adesea, ori de nu (narație la persoana a III-a), doar deghizat într-un *alter ego* situat în centrul unei rețele de relații și raporturi (toate aflate „în mișcare”/ în confruntare și reconfigurare) constituind relieful mobil al intratextualei „lumi” autoficționale.

În literatura română Ion Creangă ne-a lăsat cea dintâi autoficțiune în celebrele *Amintiri din copilărie*. E clar că nu e o autobiografie: nu numai pentru că se limitează la durata acestei vârste de început, dar – ceea ce e mult mai important și profund distinctiv – ea nu este abordată ca o etapă în devenirea ce conduce către maturitate, ci este obiectul *în sine*, pentru ea însăși, al unei evocări doar implicit (aproape tacit) nostalgice, tonică grație imaginii unui omenesc auroral, al libertății inocent neștiutoare de îngrădiri, sinteză de umor și narativitate neconstruită, episodică, „articulată” în voia unei memorii care a reținut cu predilecție ciocnirile copilului de regulile „lumii” celor mari, ai săi, din familie, părinții, rudele, dar și, mai lărgit, vecinii, „ceilalți”, din cercul școlii și al bisericii, în fine, oamenii satului. „Poznele” lui Nică sunt de fapt aventurile și experiențele copilăriei, hazul și comicul lor își datorează vigoarea, truculența aparte, captării unei vitalități amorale cu ingenuitate, fie că e vorba de eșuata „răfuială” cu supărătoarea „pupăză din tei”, adevărat „ceasornic” al obștei, altundeva de pofta de cireșe de furat, lăsată până la urmă cu păgubirea mătușii Măriuca de cânepa „palancă la pământ”, fie, iarăși, de pofta de scăldat și rușinea întoarcerii acasă, gol pușcă și spăsit, la capătul acelei zile de vară, cu pățaniile ei. „Infrațiunile” vârstei copilăriei au candoarea și farmecul pe care li-l sugerează jocul celor două timpuri: cel *narat*, de „atunci”, revolut, al copilăriei, și celălalt, de „acum”, al naratorului și narației (actul de a nara). Creangă–autorul rememorează/povestește întâmplări și pățanii ale copilului de odinioară, în afara oricărei posibilități de examinare a fidelității unei atare rememorări, problema adevărului ei nepunându-se absolut deloc. Și asta pentru că nu informația în sine (care, în schimb, e esențială atât în autobiografie, cât și în memorialistică) contează în *Amintirile... humuleșteanului*, nu „litera” fiecărui episod în parte, ci spiritul și climatul înlănțuirii lor, ca tonus, „imagine” și atmosferă ale unui început de viață. Calitate din care și vine potențiala audiență universală, confirmare în fond, ipso facto, a uneia dintre cele mai substanțiale idei-cheie din exegeză: esențialitatea valențelor de sens și expresivitate proprii „copilăriei copilului universal”, dar în concretul („litera”) mișcării și climatului secvențelor narative, astfel departe de orice risc al căderii în vreun descărnat discurs „de idei” sau, la fel de letal în plan estetic, în cine știe ce dulcele efuziuni retrospective. Invers, efectul de sinteză e unul de robustețe vitalistă, întemeiată pe umor, fluentă și vigoare narativă realizate cu o exemplară economie de mijloace și ineputabilă vervă a „vocii” povestitorului, care ne vorbește din text, dar ca un interpret/„actor” ce joacă, pe rând, toate „rolurile” (G. Călinescu).

Dar varianta aceasta de autoficțiune ca povestire despre sine la modul direct (și „transparent”) al unui „eu” auctorial este și singura memorabilă în proza românească, de

„formula” și nivelul ei de calitate nemaiapropiindu-se decât, în parte, *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda. În schimb, cealaltă posibilitate accesibilă autoficțiunii, anume: cea a romanului avându-l în miezul și prim-planul diegezei pe autorul însuși, „ascuns” străveziu sub deghizamentul *altui nume*, e mult mai bogat (și mai diversificat, totodată) reprezentată în istoria romanului românesc, de fapt anticipată încă de la începuturi, în cantemiriana *Istoria ieroglifică*, în al cărei text, potrivit convenției estetice a „genului” de scriere căruia ea îi aparține, prințul moldav își autoficționalizează propriile experiențe politice și de ordin psiho-moral sub masca zoomorfă a Inorogului. La distanță de veacuri, ciclul românesc *În preajma revoluției* disimulează, deloc criptic, imaginea autorului, așa cum și-a dorit-o basarabeanul Constantin Stere, în proiecția literară, doar relativ și superficial ficționalizată, dată ei prin tânărul revoluționar Vanea Răutu, urmărit de-a lungul a numeroase volume, în special în raporturile lui tensionate cu „ordinea” și societatea imperiului țarist. Din păcate, însă, fără cuvenita înzestrare artistică de complexitatea și nuanțările care ar fi fost pe măsura uriașului proiect de edificiu narativ, monumental, dar, în plus, viciat adesea de o vizibilă, chiar ostentativă, totodată mult prea orgolioasă și narcisistă voință auctorială de autoidealizare, scontată ca „eroizantă”, de un încă și mai mare risc estetic, această înclinare: cel al unui copleșitor efect de natura unui răsfăț narcisistic, cu urmările sale, ce împieteză grav asupra rezultatului ieșit din tot ce separă anvergura intenției de mijloacele de care dispunea realmente Stere.

Notabilă, dar rămasă și ea încă departe de omogenizarea de profunzime pe care i-ar fi cerut-o intenția centrală este situația unui roman autoficțional ca *Luntrea lui Caron*, tentativă a lui Lucian Blaga de a disimula (relativ) esopice raporturile sale conflictuale cu regimul politic comunist instaurat după război, în condițiile de atunci, de, practic, ocupație militară sovietică, propagandistic machiată ca „eliberatoare”, din România. O carte *de sertar* care, ca atare, nici nu a putut fi editată decât abia după căderea lui Ceaușescu din decembrie 1989: la Humanitas, în 1990, ediție îngrijită și stabilire de text semnate de fiica poetului, Dorli Blaga, și Mircea Vasilescu. Cu destule „chei” străvezii, inclusiv dintre oamenii politici ai aceluși timp sau personalități ale vieții universitare și, mai larg, culturale. Ca, de pildă, Petru Grosu/Groza sau Constant Mironescu/ Miron Constantinescu, din prima categorie, apoi istoricul arheolog Daicu/Daicovici, doar ceva mai încețoșat sub nume de personaje ca Simion Bardă, Lai Niculae, alteleori clar implicate în biografia autorului, de pildă, avocatul Bazil Gruia. De o altă profuzime și totodată mai de preț sunt trimiterile „garante” (un alt soi de chei ale autoficțiunii) la operă, de exemplu, cele legate de geneza *Arcei lui Noe*, Căpâlna și oamenii ei, modele ale personajelor dramaturgului, cu trena lor narativă, între real și *fictio*, de ordinul urmărilor sub noua putere politică (persecuții, arestări și condamnări, detenție) pentru legăturile acelor modele de personaje, doar pe căi ale *poiein*-ului, cu poetul-dramaturg, el însuși pus pe lista neagră a regimului, totuși ferit de obișnuita represiune carcerală (administrată altora), „doar” umilit social și moral prin îndepărtarea de la Universitatea revenită la Cluj (în roman: Batyaneum), numeroasele secvențe, în retrospectie, referitoare la misiunea ca ambasador al României în „Lusitania”, ca și ecourile liricii erotice dedicate „Domniței din țară bârsană” (Domnița Gherghinescu-Vania) și numeroasele enclave din creația poetică citată în text (poeme ale lui Lucian Blaga), *ficționalizate* ca rod al iubirii pentru personajul feminin Anca Rareș, o iubire târzie înfățișată în roman ca miracol al dezlegării de sterilitate și re-deschidere (una de final în *Luntrea lui Caron*) către creația poetică. O discuție aparte ar merita procedeu, apt să intrige într-o anumită măsură, al „scindării” îngemănatei sale opere (literară și filosofică) între personajele „gemene” Leonte Pătrașcu, metafizicianul, care se sinucide aruncându-se în hăul „Râpelor roșii”, și, respectiv, poetul Axente Creangă (nominalizat la Nobel), o plăsmuire de prezențe ficționale menite să dividă „versanții” uneia și aceleiași opere. Totuși, o soluție numai aparent enigmatică, impusă, pe de o parte, de un scrupul, probabil, de tacită „bemolizare” a oricărui, fie și doar abuziv bănuielnic, autoelogiu riscând poate, în ochii autorului, să fie receptat ca prea narcisist, pe de alta, încă și mai plauzibil, ținând de o logică internă (și specifică) a

romanului, proprie doar lui: simultaneitatea unei decizii a „tăcerii”, pe mai departe, în filosofie (sinuciderea „versantului” Leonte Pătrașcu), cu, dimpotrivă, renașterea, prin eros, ca poet (celălalt „versant”, reanimat de iubirea pentru Anca Rareș, cu valențele ei inspiratoare pentru lirica lui Axente Creangă). Destule argumente, așadar, în stare să sublinieze fondul autobiografic substanțial al acestei cărți „de sertar”, căreia însă nu numai că nu-i lipsește nici ponderea, de neignorată, a *plăsmuirii de fictio*, cum o arată limpede mai cu seamă paginile consacrate celui alt personaj feminin memorabil, Octavia, cu enigma dispariției ei în apele Mureșului (legată însă și de filajul și amenințarea iminentă a arestării ei politice), ca și atmosfera de ansamblu a acelor secvențe, puternice, consacrate „brodnicilor” de pe Mureș, Octavia și fostul teolog Vasile, soțul ei, culminând cu atmosfera de un fantastic demonic, demn de antologie, a trecerii cu „brodul”, peste Mureș, a „turmelor de oi” – în realitate, lupi ai Satanei împielitate într-un ciudat „păcurar” și corolarul ei, de ațătare erotică, ruralul *strip-tease* echivoc al femeii, în fața bărbatului său cu cununie, dar și a „celuilalt”, amantul. O carte, cu incontestabile calități literare memorabile, de ordinul lui *fictio*, din păcate, însă, în parte cel puțin, implicând în receptarea la lectură și o oarecare doză de hibriditate a autoficțiunii-rezultat.

Cele câteva exemple luate în discuție apropo de ceea ce ar fi de natură să distingă *autoficțiunea* atât de *autobiografie*, cât și de *memorialistică* pot, evident, oferi unele puncte de sprijin și argumente demne de luat în seamă în eventuala tentativă a unei ipoteze de definire, chiar dacă mult prea redusă bază de la care se pleacă impune, desigur, o explicabilă prudență. Nu va încerca nimeni să edifice un *model* teoretic, indus din doar câteva ilustrări. Sau, dacă totuși o face, e obligat să-i recunoască un rost, cum ziceam, ipotetic, supus așadar verificării, altfel spus, unei ulterioare testări a vulnerabilității sau, dimpotrivă, a unei reale rezistențe la critici. În acest spirit, deci cu precauțiile cuvenite, cam ce rezultă?

Cea dintâi și cea mai însemnată diferență definitorie pentru *autoficțiune* este că ea nu se întemeiază pe un primat al *informației* biografice, autobiografice. Faptul că autorul unei asemenea scrieri este în coerența internă a acesteia *personaj*, așadar o *image* încă legată de realitatea existenței sale, nu implică nici într-un caz vreo limitare obligatorie a libertăților de ordnului grefării plăsmuitului, imaginarului ficțional pe ceea ce se preia/ se păstrează din realul unei posibile autobiografii sau al unei memorialistici sincere, deci neidealizată, necosmetizată. Distinguo-ul crucial e unul de ordinul raportării dominantei textului la exigențele ce-i sunt proprii, specifice. E adevărat că tendința de a-și avantaja imaginea de sine nu le rămâne decât rareori străină memorialiștilor, dar chiar și această înclinare de a-și înfrumuseța trecutul, „trăitul” (*le vécu*) real nu se practică decât *autotolerată*, este „ajustare”, minciună, însă date drept „adevăr”, id est cu totul altceva decât ficțiunea artistică. Ca să se poată încă vorbi de autobiografie sau de memorialistică, doza de ficționalizare autoprotectoare, de „retușare” avantajoasă a imaginii de sine, trebuie să rămână cât se poate de redusă (idealul autorilor înșiși: inobservabilă, dacă e posibil), în vreme ce autoficțiunea e liberă să dea imaginarului ei o oricât de mare pondere, complet eliberatoare estetic, dovadă, de pildă, în *Luntrea lui Caron* clivajul ficțional Leonte Pătrașcu/ Axente Creangă vs autorul filosof și poet sau, de asemenea, inserția fantasticului demonic din pragul enigmaticei dispariții a Octaviei. În schimb, Vanea Răutu (din *În preajma revoluției*) al lui Stere dă mult mai curând impresia de menținere echivocă a autoficțiunii într-un regim, în esența sa, de memorialistică doar drapată narcisist în falduri de *fictio*.

Desprinderea totală, radicală, de „calculele” și înclinările de *ego* autoprotector și indulgent față de propria-i imagine mută accentul, în mod decisiv, de pe versantul *moral* pe cel *estetic*, astfel încât amprenta surselor autobiografice să nu mai conteze decât ca substrat originar (nuclee de germene) al *poiein*-ului (facerii), credibilitatea (*reliability*) năzuită – și de a cărei reușită/vigoare depinde esențialul – fiind cea estetică, de ordinul *artei*: narativitate, consistența „prezenței” intratextuale a personajului/personajelor, poetică, stil. În rădăcinarea autoficțiunii într-un real autobiografic/memorialistic nu face din acest „sol” originar și „nutritiv” un balast

sau un soi de corp străin, resimțit ca atare în procesul de ficționalizare și rezultatul lui, ci furnizându-le acestora „sevele” și energiile proprii unui real *integrat organic* acelei coerențe interne, ca ansamblu, de *fictio*, așadar emancipată față de sursele care i-au germinat arta, nu blocându-i autonomia estetică, ci dimpotrivă, stimulându-i-o.

AUTOFICTION VS. MÉMOIRES

Autobiographie, mémoires, autofiction: des écrits qui „parlent” sur leur auteur, mais d’une manière tellement différente de l’un à l’autre. Un n’attend que de l’information nue, pas du tout „embellie”, exacte et précise, de l’autobiographie, et stilistiquement austère autant que possible. L’exigence de vérité reste également cruciale lorsqu’il s’agit des mémoires, mais leur objet dé passe largement les limites de l’information, aussi bien vers l’interprétation subjective des faits et choix dans la vie et l’histoire que sur le plan d’une „refraction” du vécu à travers le tempérament de l’auteur et sous l’empreinte de son style. Par rapport aux *mémoires* où l’essentiel tient, somme toute, à leur valeur *morale* d’un témoignage à juger sous l’angle de sa *vérité*, *l’autofiction* (illustrée par renvois à trois auteurs: Ion Creangă, Constantin Stere et Lucian Blaga) est à définir selon le niveau d’absorption de ses „racines” et „sèves” autobiographiques dans une *synthèse narrative* qui n’obéit plus qu’aux exigences de l’art propre à une *fiction littéraire*.